

# ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ

## АЛЬМАНАХ

### II

Редактор-издатель  
Р. Н. ГРИНБЕРГ

НЬЮ ИОРК  
1 9 6 1

## О свободе в поэзии

Свобода милая, куда ты поведешь?

Поэтическую свободу, о которой будет говориться в статье, трудно определить. Для ее понимания не нужно читать Бердяева или Бакунина; не помогут и словари: Уэбстер с десятью определениями, Ушаков с четырьмя или Большая Советская Энциклопедия с одним («свобода есть сознательный выбор человеком из ряда возможных направлений в его мыслях и поступках какого-либо одного направления»). Свобода эта есть некое качество в поэзии (или в ином искусстве), которое нетрудно ощутить и которое, в общем, любителями поэзии ценится; однако оно редко обсуждается и не всегда в первую очередь восхищает таких любителей. Качество это в достаточной степени уникально и уже потому ценно и годится в идеалы для определенного вкуса или критического направления, но его присутствие не обязательно ставит поэта выше других, таким качеством не обладающих. Есть и другие идеалы: силы, красоты, законченности, — пожалуй более популярные в тех или иных кругах. Свобода, о которой мы говорим, может проявляться по-разному: в непринужденности, легкости полета, несвязанности «вечными» истинами (например, такую как «поэзия есть

лучшие слова в лучшем порядке»), но все эти свойства не исчерпывают понятия поэтической свободы.

Так как прямое описание затруднительно, можно попробовать демонстрацию от противоположного. Например, свобода обратна силе, хотя она и может ей сосуществовать. У Пушкина, свободнейшего поэта в мире, сила нередко проявляется посреди свободы. У Лермонтова же сила в постоянном конфликте со свободой. Державин, поэт свободный в некоторых аспектах, поэт, которому знакомы «полеты», — в целом не годится в наше «избранное общество»: слишком грузно ступает он по земле, а когда летит, и летит высоко, то сохраняет тяжесть; это полет, если мне простят слишком современное сравнение, ракетных снарядов Титана или Атласа. Есть легкость полета в некоторых стихах Есенина, но у него зато нехватает высоты.

Другое качество не только стоит в противоречии с поэтической свободой, но и просто исключает ее: внутренний трагизм. Свободный поэт знает о трагедии, но сам он в глубине нетрагичен. Вот еще почему ни Лермонтов, ни Есенин не подошли бы. Не подходят и надорванный Некрасов, или Блок, несмотря на все свое широкое дыхание. У трагического поэта не может быть свободы. Здесь уместно повторить, что несвобода не дефект и нисколько не снижает ценности поэзии (а в глазах многих и повышает, если взглянуть на список дисквалифицированных).

Сказанное можно продемонстрировать на трех цитатах. Пушкин легко и просто констатирует: «На свете... есть покой и воля»; Лермонтов страстно мечтает: «Я ищу свободы и покоя»; а Блок уже истошно кричит вслед степной кобылице: «Покоя нет!»

Итак, ни слишком земные и цельные, ни люди с трещиной в душе — не поэты свободы; при свободе нет стиснутых зубов или взламываемых дверей. Но нет и парнасски-акмеистской отделки и нормы. В свободном поэте должно быть что-то от Ариэля.

Для пущей ясности можно обратиться к другим

искусствам. Ни Бетховен, ни Брамс, ни Вагнер не подходят, но легко может быть принят Шуберт и, без всяких разговоров, Моцарт. В живописи есть свобода у Ватто, у Пауля Клее, но нет у Микель Анджело и у Пикассо (берем первые подвернувшиеся имена).

Вряд ли все эти предварительные рассуждения прояснили проблему, но кое-что вырисовывается. Прочитавшему эту страницу уже должно быть понятно, что наша свобода не имеет метафизических обертонов, что это не вольность Радищева и вообще не бунтарская взрывчатость. На примерах все станет яснее. Пожалуй, лучшие образцы свободы в русской поэзии можно найти у Пушкина, Фета и Кузмина.

\*\*  
\*

О Пушкине страшно вато писать: поневоле тянет на общие места. Может быть, именно поэтому литературную аристократию русского зарубежья (Бунин, Адамович) как-то слегка отталкивало от него, хотя для писаревской или футуристской расправы даже Бунин с его темпераментом был слишком воспитан (или побивался). Последнее время о Пушкине перестали писать даже присяжные газетные борзописцы, а за недавними юбилейными славословиями Чехову и Толстому Пушкина и просто забыли. Вряд ли, например, многие читали его «Езерского», который уже с 1939 г. печатается в собраниях сочинений вместе с поэмами известными с детства. Куски этих пятнадцати строф, брошенных Пушкиным почти на полуслове, попали потом в «Египетские ночи» (стихи импровизатора) и составили многим знакомую «Родословную моего героя», так что для большинства эти стихи — не совсем новость. История поэмы прекрасно изучена советскими пушкиноведами (Н. В. Измайлов, О. Соловьева), от которых можно узнать, что название «Езерский» было дано Жуковским, что почти сто лет эту поэму считали вариантом «Медного всадника», что писал ее Пушкин с марта 1832 до весны 1833 г. и много других фактов.

Первая часть поэмы — лучшая история российского государства (с 9 века до Петра, а в черновиках и до Екатерины) в стихах. По тону она, как и следовало ожидать, занимает золотую середину между милым, но не дотягивающим до настоящих высот юмором Алексея Толстого и несколько удручающей сатирой Щедрина, по которой опытный врач может прочесть всю историю его печени. Эта первая часть полна удивительных звуковых эффектов, на которые Пушкин обычно скуп; для «формалиста» чтение ее — истинное раздолье. Поэт то живописует согласными не уступая Державину:

Один из них был схвачен в свалке,

то, повествуя о гибели одного из предков героя в ханской ставке, — гласными:

А там раздавлен как комар  
Задами тяжкими татар,

где в ударных и неударных «а» целых двенадцать татарских задов придавливают бедного князя, который под грузом четыре раза всплывает по-комариному. Есть и многое другое в поэме,<sup>1</sup> но не оно интересует нас сейчас, а та невероятная свобода, с какой Пушкин делает переход от иронически-повествовательной части к лирическому прорыву в тринадцатой строфе, которую нельзя не процитировать, потому что от нее пересыхает во рту и что-то происходит в спинном мозгу:

<sup>1</sup> Например, в набросках — одно из лучших в русской поэзии описание собаки:

Цербер по долгу своему  
Залаял, прибежал к нему  
И положил ему на плечи  
Свои две лапы — и потом  
Улегся тихо под столом.

Зачем крутится ветер в овраге,  
 Подъемлет лист и пыль несет,  
 Когда корабль в недвижной влаге  
 Его дыханья жадно ждет?  
 Зачем от гор и мимо башен  
 Летит орел, тяжел и страшен,  
 На черный пень? Спроси его.  
 Зачем арапа своего  
 Младая любит Дездемона,  
 Как месяц любит ночи мглу?  
 Затем, что ветру и орлу  
 И сердцу девы нет закона.  
 Гордись: таков и ты поэт,  
 И для тебя условий нет.

Последние две строки — сильный спад,<sup>2</sup> но надо же как-нибудь кончить: уже начинаешь задыхаться от нехватки воздуха. Советская исследовательница О. Соловьева в своей пространной и дотошной статье о «Езерском» (Пушкин. Иссл. и мат., т. 3) очень мало говорит об этом, как она называет, «отступлении о свободе поэтического творчества», не находя тут достаточно материала по вопросу о гнете царской цензуры (а может быть и скромно отступая со всем своим литературоведением перед этим чудом). Даже у Пушкина трудно найти места, которыми так «взмывает». Он сам это сознавал, обронив в черновике строку «Покамест вновь не занесусь». Такое взмывание в музыке можно встретить, пожалуй, только под конец штраусовского «Дон Жуана», да и то только в исполнении Тосканини; так, повидимому, святые отделялись от земли.

«Незаконченность» поэмы, конечно, намеренная, вопреки всем заключениям исследователей. Пушкин любил незаконченность и пользовался ею как художественным приемом. Достаточно вспомнить «Осень»,

<sup>2</sup> В «Египетских ночах» Пушкин кончил еще неудачнее, растянув концовку и не заметив какофонии в «как Аквилон».

«Ненастный день потух», пропущенные строфы в «Онегине». Биографией не объяснишь эту сюрреалистическую каденцию, исполненную необыкновенной свободой.

Советский поэт и престарелый конформист П. Антокольский недавно опубликовал этюд в прозе (Октябрь № 2, 1960), изображающий Пушкина во вторую болдинскую осень. Написан этюд слегка под «Лотту в Веймаре» Т. Манна (благо теперь ее разрешили читать). Пушкин там преподнесен иконописно и фальшиво согласно всем текущим предписаниям и думает (поток сознания!) совсем как Щипачев. Вот несколько строк:

«Он вынул из чемодана несколько исчерканных и помятых листков. Из Езерского, как видно, толку не выйдет. Кому, к примеру, нужна эта родословная, да еще пародия, кого ему пародировать, уж не себя ли, не свою ли родословную? Есть и хорошие стихи — декларация о вольности поэтической или о том, как Дездемона взяла и полюбила своего арапа. Что ж, они пригодились бы в стихотворном романе, как любая другая болтовня, да Онегин, слава Богу, уже написан. Надо потряхнуть молодым романтизмом, крутыми, быстрыми переходами, действием, развивающимся, как в трагедии, небрежными описаниями, вспомнить, чем держались молодые поэмы, от Руслана до Цыган. А в Езерском все не о главном, и потому неправда, а если и правда, то вчерашняя. Сегодняшнюю правду он теперь понял».

Остается только поздравить и Пушкина и Антокольского с этим пониманием и добавить, что сей пассаж, собственно, трудно комментировать даже с иронией. Поистине «социалистический провинциализм» отнимает у поэта не только талант и вкус, но и разум. Впрочем, нужно воздать должное: там «Езерского» хоть читают.

На поэме не грех было задержаться, но это не

единственный образец поэтической свободы у Пушкина. К другому ее роду можно отнести переходы от строфы к строфе в «Онегине», особенно интересные в Первой главе. Там есть «пустые», почти шаблонные строфы, где поэт отдыхает перед разбегом. Такова, например, строфа XXXII («Дианы грудь, ланиты Флары») перед головокружительной «Я помню море пред грозюю», после которой сам Пушкин не может опомниться и в продолжение целой строфы (XXXIV) потом что-то мямлит и бормочет, перед тем как возобновить повествование. Подобных примеров много, и они приводят на память Ломоносова, эстетика которого предусматривала в одах спады, «плохие» строфы перед взлетами. Только у Ломоносова это математический расчет, а у Пушкина — мгновенное сознание, что именно нужно делать в данный момент, поразительная свобода приспособления способа выражения к выражаемому в каждый отдельный миг.

Именно этим объясняются внезапные метания и спотыкания ритма в некоторых стихотворениях Пушкина. Он, например, начинает широко и резко:

Не дай мне Бог сойти с ума.  
Нет, легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад,

и вдруг строчки начинают заплетаться, натываясь на что-то:

Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад.

Нет, разумом он еще дорожит, еще боится расстаться с ним; — не так легко на это решиться. Даже в следующих строках

Когда б оставили меня  
На воле, как бы резво я  
Пустился в темный лес!

перебросы строк выдают, что еще нет ощущения «воли», что совсем не «резво» он бежит, и только со строчки

Я пел бы в пламенном бреду

последняя свобода безумия широко и плавно разливается по стихотворению.

Приблизительно то же происходит в гениальном «Заклинании».³ В третьей строфе этого стихотворения («Зову тебя не для того...»), где перечисляются и отвергаются возможные резоны для вызывания тени мертвой возлюбленной, ритм вдруг начинает путаться и выдает, вопреки всем отрицаниям в «содержании», что любовник именно «сомнением мучается» и для того только и зовет тень.

Та же свобода адаптации — в пушкинской лексике. Еще за несколько строф до дуэли в «Онегине» Пушкин пародировал поэзию Ленского в нелепых, кудхтающих стихах. Вскоре после, на могиле юноши-поэта, возобновится тон добродушной иронии. Но в момент смерти все шутки мгновенно исчезают и даже банальные слова о «певце», «конце» и «алтаре» наполняются прекрасной торжественностью и неожиданной глубиной.

Убит!.. Сим страшным восклицаньем

Почему «сим»? Неужели у Пушкина нехватило умения вставить «этим»? Но в том-то и дело, что он здесь отмечает одним коротким свободным жестом и «мастерство» и «вкус», — всю эту акмеистскую цеховщину, которая, конечно, не допустила бы тут вклинения слова иной стилистической окраски, никакой другой славянщиной в строфе не поддержанной. Перед лицом смерти — только «сим», два удара, два гвоздевых «и». Смерть расплющилась, расползлась по строчке двумя «а» и уже пошла дальше делать свое дело; что ей Лен-

³ Недавно Вс. Рождественский (Звезда, № 11, 1960) сообщил, что оно было любимым у А. Блока.

ский? И Пушкин уже может продолжать описывать дальнейшее простым, разговорным, невысоким языком. Но в тот момент, кто другой услышал бы «сим» и с такой свободой поставил это слово? Здесь, конечно, не расчет мастера, так как с обычной, «вкусовой» точки зрения даже режет слух.

Стилистическая несвязанность особенно возрастает у Пушкина в последние годы отражая какую-то свободу его сдержанного одиночества в те годы. Особенно показателен «Анджело», этот пасынок русской критики, давно бы сбросившей его со счетов, если бы не имя Пушкина. Овсяннико-Куликовский, например, называет «Анджело» «одной из слабейших вещей Пушкина». Однако сам Пушкин считал эту поэму лучшим своим созданием. «Анджело» ждет своего открывателя, который влюбился бы в это странное сочетание просторечия и торжественности, где уживаются «пужало» и «не допускают» с «легкокрыла», где тонкие неологизмы (вроде «уверчивости», на которое недавно обратил внимание Ю. Марголин) можно легко пропустить при чтении, где можно почти забраковать рифму **посте: везде** (после **судии: сии** и даже **мира: мира**) и озадачиться, увидев в близком соседстве «деви́цу» и «дэвицу».

\*\*  
\*

В зарубежной критике о Пушкине иногда без большого воодушевления вспоминают. О тютчевских «прозрениях» раз год вещают. Кое-где начинают присматриваться к Державину. О Некрасове хоть наивно, но где-то, на задворках литературы, спорят (поэт, дескать, или не поэт). Лермонтова в свое время в Париже возвели на некий пьедестал и там забыли. Блока время от времени свергает какой-нибудь переживший современник. Фет забыт.

Если не ошибаюсь, о Фете уже десятки лет как никто ничего мало мальски интересного не говорил. Г. Адамович даже раз приписал фетовскую строку Блоку. Таким образом, видимо, Фета и не перечитывают,

помня только с детства несколько начал стихотворений. Неужели сбывается предсказание Писарева, что «со временем продадут его пудами для оклеивания комнат под обои и для заворачивания сальных свечей, мещерского сыра и копченой рыбы» (надо отдать справедливость, критики в то время еще отличались смелостью!)? В СССР последнее время наблюдается повышение интереса к Фету, и вышло несколько его собраний (среди них одно полное) под редакцией Бухштаба, который в предисловии спешит оговориться, что «много в поэзии Фета чуждо нам», но в остальном выдает и любовь к этой поэзии и ее понимание. Иное дело в эмиграции. Характерно в книге Г. Адамовича «Одиночество и свобода» оброненное замечание про разговор с поэтом Штейгером о Фете «без большого восторга». После этого приводится «безжалостно-точное» определение И. Анненского — «немецкая бесстыльность Фета». Характерна эта ссылка на верховный авторитет Анненского, хотя, положа руку на сердце, ведь Анненский, при всех своих достоинствах, поэт просто меньше Фета, не говоря уже о том, что его критической пронизательностью (далеко не безошибочной) уже только с трудом можно восхищаться: так невыносимо манерно написаны эти статьи.

Фет последний великий поэт 19 века, легко занимающий свое место среди крупнейших, которых можно пересчитать на пальцах. В 20 веке лишь Блок достигает таких размеров. Конечно, Фет не только «импрессионист». Он сложен в своей борьбе пластической и лирической стихии. Хотя он и предвещает многое в русском символизме, только он в свое время умел писать «как Пушкин» (например, в элегиях). Разнообразие Фета удивительно, и его можно показать на трех двустихиях из разных стихотворений:

Когда же ложе их оденет темнота,  
Алкают уст твоих, раскрывшись их уста,

Сын севера, люблю я шум лесной  
И зелени растительную сырость

День бледнеет понемногу,  
Вышла жаба на дорогу.

Фет не менее «протеичен», чем Пушкин. Хронология написания многих его стихов еще не установлена, но вполне возможно, что «Я болен, Офелия», «Влажное лоно покинув...» и «Эх, шутка-молодость» были написаны в одном и том же году. В отдельных строках у него можно найти Жуковского, Пушкина, Языкова, Некрасова, Фофанова, Бальмонта, Блока и даже Пастернака («Вечерний дождь звездами начал стынуть») и Георгия Иванова (см. выше строки о жабе).

Для того чтобы воздать должное поэзии Фета, ее то неуловимой, то отчетливой красоте, ее внутреннему накалу и оригинальности, а также ее редкостному в русской поэзии здоровью — нужна отдельная статья, а то и книга. Ведь кроме более или менее известных стихов, сколько еще неожиданностей разбросано по страницам его собраний. Вот «Осенние розы» с замечательной музыкой первых строк; вот «Старый парк», некий мост от Пушкина чуть ли не к Бальмонту; вот «Купальщица», напоминающая, что поэты двадцатого века, несмотря на весь школьнический эротизм серебряного века, уже не умели писать нагое женское тело; вот «У камина», так восхитившее Некрасова. Немногие в русской поэзии так **видели**:

За лесом лес и за горами горы,  
За темными лилово голубые,  
И если долго к ним приникнут взоры,  
За бледным рядом выступят другие,

и только один Фет «чуял» («чую звезды на собой»). Не у всякого вырывались такие строки:

Я счастья жду, какого — сам не знаю.  
Вдруг колокол — и все уяснено;  
И, просияв душой, я понимаю,  
Что счастье в этих звуках. — Вот оно.

или

Ты хитрила, ты скрывала,  
Ты была умна;  
Ты давно не отдыхала,  
Ты утомлена.

Отдельных же строк не перечить: «повиснул дождь как легкий дым» «вздохи дня есть в дыханьи ночном» или, уже в пределах поэтического вечного, — «как будто вне любви есть в мире что-нибудь», «и, содрогаясь, я пою». Наконец отдельные слова: во второй половине 19 века у Фета слово «ладья» звучит (а как скверно поставил А. К. Толстой «вежды» в «То было раннюю весной»).

Но вернемся к «немецкой бесстильности» Фета. Оставив эпитет «немецкая» на совести Анненского (и Адамовича), нужно признать, что наблюдение правильно, неверна лишь оценка. «Бесстильность» Фета есть на самом деле его свобода, — величайшая свобода словесного выбора, некая верховная стилистическая беззаботность. Это не смешение разнородных элементов, как у Державина — смешение насильственно, — а тут все случайно, легко и до мозга костей поэтично. Точность и случайность сосуществуют без всякого конфликта. Начинает казаться, что Фет отменяет все «достижения» серебряного века, всю его поэтическую культуру, особенно акмеистские идеалы отделки и мастерства, все это гумилевское «мейстерзингерство». Фет это свобода от стилистических норм классицизма-акмеизма, от лучших слов в лучшем порядке, от сумароковщины, от двух слов о самом главном. Ключ к Фету в его собственной фразе «песня наудачу». Эта «песня

наудачу» и производит на всех, кто «погружен в отделку кленового листа» впечатление «бесстильности», а то и неряшливости. В самом деле, акмеист (в широком, нарицательном смысле выученика школы, цеха, парнасски боготворящего «совершенство») не может не забраковать строки «Прости и все забудь в безоблачный ты час» (неловко поставлено «ты») и «Когда к звездам их взорами прильну» (к чему относится «их? оказывается, к звездам) или образ «сердца звучный пыл сиянье льет кругом» или ненужные инверсии и переносы строк в стихах Фета. Этот акмеист потянется за синим карандашом, увидев в одной строчке рядышком «песню» и «песнь», «ветер» и «ветр» (вспомним пушкинские «дэвицу» и «дэвѣцу!») и поморщится на банальный эпитет в строке «О этот сельский день и блеск его красивый», или смешение разных творительных падежей в строках

Ты очертаньем и дыханьем  
Весною веешь на меня.

Он строго заметит, прочтя «нас в лодке, как в люльке несло», что люльку никуда не несет, и посоветует заглянуть в грамматику, увидя деепричастие «бежа». И он будет неправ, так как именно это-то и существенно для поэзии Фета, именно это составляет ее ценность и прелесть. Кажущаяся банальность и неотделанность в действительности — «большая широта стилового диапазона» (Бухштаб) или, лучше сказать поэтическая свобода, где «ни одно слово не лучше другого» (Мандельштам, «Нашедший подкову»). Потому-то Фет иногда входит в вас и выходит, иногда даже словесно не запоминаясь. У другого это было бы признаком поэтической незначительности. Само описание звучит «безжалостно-точно» — входит и выходит. Но ведь именно так смешиваются в памяти шорохи листьев прошлого и позапрошлого года. Стихи Фета как раз такого рода: они ближе всех других к красоте самой природы, и мог-

ли бы быть интереснейшим объектом исследования для эстетики как переходная форма от «жизни» к искусству. Фет с правом может сказать

Не я, мой друг, а Божий мир богат

\*\*  
\*

Неужели так детски просто  
Душу свою спасти?

вырвалось однажды у Кузмина, может быть, не «великого (и уж, конечно, не «могучего»), но по-настоящему свободного поэта, который как никто в русской литературе объединял детскость души и изощренность ума и вкуса. Этим он напоминает Моцарта.

Кузмин, к нашему стыду, совершенно забыт. Мне приходилось встречать поэтов (!), которые его не только плохо знали, но и презрительно отметали, валя в одну кучу не только с Бальмонтом, но и с Городецким. Наш вкус вообще опасным образом стабилизируется, и скоро может установиться прочно такая «ценностей незыблемая скала»: для ширпотреба Есенин; Гумилев с недавно присоединившимся Пастернаком для потребления среднего; и наконец, как признак принадлежности к «верхам», — Мандельштам. Первоклассные Вячеслав Иванов, З. Гиппиус, Сологуб, Кузмин, как-то выпали из поля зрения. Может быть, виной тому печать декадентства, лежащая чуть ли не на любом поэтическом творчестве той эпохи. Конечно, декадентство было не столько модой, сколько болезнью того времени, но именно оно мешает замечательным поэтам начала нашего века достичь вершин, доступных лучшим в веке предшествующем. Один Блок по-настоящему декадентством тяготился, остальные его охотно принимали или не спешили сбросить (к Вяч. Иванову оно не приставало, как к гусю вода, что было уже несколько противостественно).

Собственно говоря, кличка «декадент» не идет Кузмину. Его поэзия светла, проста, легка и в этом смысле лучше всего в 20 веке продолжает пушкинскую линию (в ее обычном понимании). Муза Кузмина может кое-кому показаться очень уж бестрагичной, но нами было отмечено, что свободные поэты — Ариэли по натуре и трагедия для них вторична.

Кузмина могут упрекнуть за жеманство и процитировать

Я бледность щек удвою пудрой,  
Я тень под глазом наведу,

но это будет натяжкой, подчеркиванием несущественного, да и говорит это не поэт, а герой одной из маленьких кузминских повестей в стихах. Гораздо характернее, ближе к существу поэта вот эти строки:

Мнится: вот раскроешь крылья  
И без страха, без усилья  
В небо ясное взлетишь.

А те, кому у Кузмина нехватает интенсивности эмоции, многими столь ценимой, пусть прочтут у М. Цветаевой в очерке «Нездешний вечер», как он читал свои, казалось бы «бумажные» стихи.

Как плохо мы все знаем свою поэзию. Ученейший славист, желая продемонстрировать аллитерацию, берет все те же осточертевшие примеры из раннего Бальмонта про ветер да про челн. Кузмин весь переливается аллитерациями, пользуется необычайно широкой палитрой в инструментовке согласных, — и всегда ненавязчиво и с необычайной естественностью:

Вечерний ветер, вея мерно,  
Змеил зеркальность вод,  
И Веспер выплывает верно  
На влажный небосвод

Медлительного Минчо в Мантую  
Зеленые завидя заводи

Из глины голубых голубок.  
Лепил прилежной я рукой.

Кузмин может редкостно инструментовать на «х»:

Вздохам горестным помеха,  
Чувствам сладостным преграда, —  
Стал сухой и горький смех.  
Как испорченное эхо,  
Мне на все твердит: «не надо:  
Вздохи, чувства — смертный грех»,

заполнять строчки шестью или семью «з»:

Смолистый запах загородью тесен,  
В заливе сгинул зеленистый рог,  
И так задумчиво тяжеловесен  
В морские норы nereид нырок,  
  
Загоризонтное светило  
И звуков звучное отсутствие  
Зеркальной зеленью пронзило  
Остекляненное предчувствие,

и всегда выходит легко и ненарочито.

Так же богаты, разнообразны и вольны у Кузмина  
сочетания гласных:

И мирный вид реки в изгибах дальних...

И им играет буря, хмуро дую...

И медленно веянье млеет столетнего тлена...

Он шпорой вновь в бок колет скакуну...

Сады над бывшею пустыней...

Кузминская свобода — свобода непринужденности. Он как будто совсем не строит, к нему само идет — и он не заботится заострять стихи последней строчкой, которая к поэту приходит первую («О, вы и это знаете!» с ласковой иронией говорит он юной Цветаевой, которая только что сообщила ему об этой «Америке»). Уже в первой книжке «Сети» свободу видишь в бесцезурии, в разностице, не оскорбляющей слуха, в стилистической несвязанности. Кто еще в 20 веке мог так легко пользоваться столетними шаблонами русского романтизма — «дубровами», «вольными сынами» и т. п.? Только Фет так не боялся банальности и диссонанса. Кузмин ставит рядом Амура и «возвратный тиф»; подержавински склоняет в родительном множественного «бурей», а не «бурь»; по-хлебниковски сокращает «окон» в «окн»; и после современного разговора может вставить «из парчи золотистая», а потом образовать суперлатив «весеннейший» или наречие «раздумчиво»:

Все что случилось, то и свято,  
Кого полюбишь, тот и мил.

Ах, выбор вольный иль невольный  
Всегда отрадней трех дорог.

Так этот предшественник акмеизма заранее разрушает все его законы.

Нужно еще добавить, что в тех же «Сетях» Кузмин далеко не только певец «шабли во льду» и «поджаренной булки» — «очарованья милых мелочей». Его «символистские» стихи в этом сборнике лучше и значительнее «булочных», хотя в последних и удобнее наблюдать его свободную небрежность.

Уже в «Осенних озерах» становится ясно, что Кузмин один из чистейших поэтов любви в России. Он сам говорит здесь

...в теперешних напевах  
Я чист и строг, хоть и чужда мне мрачность,

а в другом месте точно характеризует себя двумя словами «волен и влюблен». Это не фетовская страсть, а скорее римское *amores*, иногда даже *ars amandi*, утраченные ныне (теперешние поэты влюблены бывают редко и неинтересно). Конечно, часто это — кузминская разновидность любви, но она, если и не заражает, то трогает (чего нельзя сказать об Андре Жиде); да и неверно у Кузмина к ней все сводить. Кузмин — петербургский Ватто с мечтой о Золотом веке, о Цитере, полный «печали беспечальной».<sup>4</sup>

В этой связи особенно приходит на ум одна черта, одна нота в его стихах, одна «апподжиатура», если так можно сказать. Это — кузминское «ли» в вопросах, прямых и косвенных, на которые нет ответа, кроме разве, иногда, прошедшего времени глагола,<sup>5</sup> так удобно рифмующегося с этим «ли». В этих «ли» вся суть, все его жизнеощущение, вся беспечная грусть его стихов. Их можно набирать из его строк целыми пригоршнями:

Счастливым сон ли сладко снится,  
Не грежу ли я наяву

Смутишься ль сердцем оробелым

Пастухи ли мы, волхвы ли

Но слава сладких звуков не во сне ли

Улыбка, вздох ли

---

<sup>4</sup> Эти парадоксы никогда у Кузмина не резки, они даже не останавливают, их сразу принимаешь: «хотенье бесхотенное», «печаль не кажется печальной», «Люблю, сказал я не любя».

<sup>5</sup> Кузмин сознавал, что его будущее — Цитера — в прошлом, и даже задача искусства представлялась ему так:

Былой лозы прозрачный стебель  
Мне снова вывести дано.

Сердца гибель не близка ли

Пел сегодня ли, вчера ль

Гроб ли я найду иль ключи от рая

Душе признательной легко ли

Я ль как мальчик ждал свиданья

Под пологом ли слишком жарко,  
Ночник ли пущен слишком ярко

О семье ль взгрустнулося родимой

На стене ли, на лице ли

Ты ли, я ли

Душа стремится (вдаль ли? ввысь ли?)

В колодце ль видны звезды, в небе ль

Картина ль, стихи ль

Самовольно ли, неволью ль.

Эти «ли» перекликаются иногда со слогами «ли» внутри слов:

Ослабели ли наши руки

Не правда ли, лишь в пантомиме,

а иногда и сливаются с ними:

Где жители лишь волки да олени

И вижу: там где стали липки.

Только у Батюшкова (с которым у Кузмина есть сходство в построении стиха) ясно слышались такие колокольчики:

Если лилия листьями  
Ко груди твоей прильнет («Привидение»).

Редко у какого поэта техника так вся на виду и одновременно так незаметна. Его рифмы богаты, но просты. Сложная или трудная рифмовка никогда не тяжелит стиха; в «Осенних озерах» — тридцать газелл, все — разные, и насколько они лучше перехваленных «персидских» стихов Есенина. Терцины и сложные метрические схемы льются у него так же свободно, как четырехстопный ямб. Он писал самые свободные дольники, наименее монотонные, наименее «трехстопные». Именно Кузмин значительнейшая перед Хлебниковым веха в истории русского верлибра; он пробовал всевозможнейшие его виды и кое в чем предопределил его развитие (например, рифмованный верлибр у Хлебникова явно от Кузмина).

Поздний Кузмин менее прозрачен и более богат, но свобода — та же. В стихах «Нездешних вечеров» — не в популярных, привычно-кузминских, а других, новых — усиление звука, обогащение звучания, усложнение стиля. Кантата «Святой Георгий» почти цветаевская (хотя и без острых углов), «Базилид» звучит Маяковским<sup>6</sup> (но, в сравнении с Маяковским, какая у Кузмина мягкость во всех нарушениях ритма). Рифмуются **школьник: больно, ветра: вербу, веточку: весело, гуще: спущены**; пробуются ассонансы; рифма делит слово надвое: **в ту сто(рону): пусто, цель: корабель(щики)**. Инструментовка усложняется и усиливается:

Занереидил ирис Неми,  
Смарагдным градом прынет рай

<sup>6</sup> В «Параболах» есть даже рифма л о р д у: в м о р д у.

## Сребристый стелет лен Селена

узорный узды узел,

иногда до тавтологии

болтливую болтовню разболтали.

На этом звуковом фоне разворачивается мир его гностических стихов (в который, кажется, никто и не пытался заглянуть), его сны, его итальянские пейзажи. Стилистически все это напоминает путь Пушкина от «Я вас люблю, хоть я бешусь» до «Когда за городом, задумчив, я брожу», и становится ясно, что никакой Кузмин не «стилизатор», что он шел прямо путем своего века, как художнику и полагается — так же усложнял и обогащал фактуру своих стихов поздний Мандельштам. Но век на это внимания не обратил, а заметил гораздо менее интересного и менее значительного Сельвинского. Удивительно, как формалисты просмотрели этот кладезь художественных средств. Конечно, помешал темный, но ясно ощущаемый «идеализм» его гностики, и с этой точки зрения действительно странно представить, что цикл «София» и «Рождение Эроса» написаны в России 1920 г., а «Пещной отрок» в 1921 г.

В следующем сборнике «Параболы», который прошел уже совсем незамеченным, все наблюдавшиеся тенденции усиливаются, и абстрактный мир «косых соответствий» возвещается в первой строчке первого стихотворения. Много здесь и того, что потом назовут сюрреализмом («Конец второго тома»). Часто это стихи внутреннего эмигранта. Иногда они трогательно ясны, как, например, «Поручение», где передается из России военного коммунизма привет «белокурой Тамаре» в Берлине:

Расскажи ей, что мы живы, здоровы,  
часто ее вспоминаем,

не умерли, а даже закалились,  
 скоро совсем попадем в святые,  
 что не пили, не ели, не обувались,  
 духовными словами питались,  
 что бедны мы, (но это не новость:  
 какое же у воробьев именье?),  
 занялись замечательной торговлей:  
 все продаем и ничего не покупаем,  
 смотрим на весеннее небо  
 и думаем о друзьях далеких.  
 Устало ли наше сердце,  
 ослабели ли наши руки,  
 пусть судят по новым книгам,  
 которые когда-нибудь выйдут.

Иногда же стихи строятся на личных ассоциациях, как, например, поэма «Лесенка», этот гимн творчеству и движению, странным образом по символике перекликающийся с *Wasterland* Т. С. Элиота, а по тону (в отличие от Элиота, — жизнеутверждающему), сходный с «Синими оковами» Хлебникова. Сравнение законно, так как все три поэмы написаны в 1922 г.

Звучание в «Параболах» еще больше «модернизируется». Аллитерации подчас намеренно и задиристо тяжеловаты («Английские картинки») или становятся по-хлебниковски «корнесловными» (напр., «На персях у персидского Персея»), а гласные образуют причудливые сочетания (вспомним опять Батюшкова):

Йони-голубки, Ионины недра,  
 О, Иоанн Иорданских струй,

или складываются в чистейший абстрактный рисунок «Безветрия»:

Эаоэу иоэй.

Некоторые стихи строятся на выкриках, включают грубые слова, фразы на иностранных языках. И тем не ме-

нее они полны воздуха и свободы. Даже в своем экспериментализме они не заходят дальше того, что сам поэт назвал «стройным перебоем».

С Кузминым не знают, что делать, он «совсем неувеличим» (Е. Аничков), в антологиях он попадает в «поэты не связанные с определенными группами». В самом деле, поэт жил одно время на «башне» у Вячеслава Иванова, т. е., в самом логове символизма, первый возвестил переход от туманов символизма к «прекрасной ясности» акмеизма, а кончил «герметическими», трудными (но такими легкими) стихами о чем-то своем заветном. Он откликнулся на все поэтические искания своего времени. В его стихах есть тоска по иному миру, сложный мистический путь души, четкое изображение этой жизни и разнообразно смелая «работа над словом». Кажется, что если бы Кузмин захотел, то и крученыхскую заумь он смог бы воплотить с изяществом и легкостью. Его душа стремилась «вдаль ли? ввысь ли?», он и сам не знал, но летел, и такой легкости и свободы нет в современной русской поэзии.

\*\*  
\*

Можно продолжать заниматься поисками «свободных» поэтов, можно даже превратить это в салонную игру. Целью этой статьи было лишь наметить тему и дать несколько примеров, используя их для похвалы и, где нужно, для реабилитации. Можно добавить имен. Знал, например, об этой свободе Жуковский. На ней, а не на «тяжести недоброй» строил Мендельштам. Пришел к ней (особенно это ясно в конце его творческого пути) ученик Кузмина Хлебников, которого несвязанность литературным канонам не приводит, как его коллег, к громкому бунтарству. Одной из характерных черт хлебниковского стиля является «мастерство неверного слова» — нечто обратное «лучшим словам в лучшем порядке». И разве не полно значения, что свободный стих в России чуть ли не первый попробовал

Фет, прославился на нем Кузмин, а Хлебников разработал его как никто другой.

Идеалу свободы в русской поэзии противостоит идеал сделанности, отделки, хорошего вкуса (обычно определяемого временем), краткости, мастерства, ведущий свою родословную от Сумарокова («нашего первого лирического поэта», по утверждению Г. Адамовича). Этому идеалу следовал И. С. Тургенев в своих стихах (и редакторской практике), сюда же принадлежат Брюсов и акмеизм (здесь рассматриваемый только в его теории и в творчестве «школы», т. е. поэтов второстепенных). Нетрудно увидеть, что этот идеал ведет к господству середины.

Есть ли эта свобода в русской поэзии сейчас? В советской поэзии ее почти не было даже в пору расцвета, в 20-е гг. (что, конечно, не значит, что в то время не писали хороших стихов); сейчас ее не осталось и следа, и молодые поэты послевоенного времени, даже самые «оттепельные», вероятно, и не подозревают, что они все, без исключения, «ужи», а не «соколы» (пользуемся понятной им терминологией). В эмиграции отдельные взлеты этой свободы были, хотя «одиночество» как-то заглушало «свободу». Умолчав о здравствующих (чтоб не дразнить гусей), укажем, что не чужд ей был Поплавский. У «трех китов» эмигрантской поэзии картина открывается пестрая. Ходасевич был лишен свободы совершенно (опять-таки подчеркиваю, что это не снижает его как поэта), он весь был в «тяжести недоброй», в тоске по легкости. Цветаева заглушила яркой силой те задатки свободы, какие у нее имелись. Однако у Георгия Иванова, вопреки акмеистической выучке, в последних стихах есть свобода, хотя это и свобода, родившаяся из отчаянья, свобода заброшенного в мировое пространство, свобода клочка бумаги в океане.

Некой преградой на пути к свободе было то, что высказано Адамовичем в его знаменитых словах «несколько строк о самом главном» и, видимо, разделялось

поэтической эмиграцией в целом. В этой фразе и ее количественный и качественный аспект противоречат идее свободы. Ведь свобода может быть и в том, чтобы не писать «о самом главном» (вспомним также о Пушкине в изображении Антокольского в начале нашей статьи, который тоже говорит о каком-то «главном»). В этом свете становится понятной идеализация Адамовичем Толстого, вырастающего чуть ли не в пример и упрек поэтам. Идеалом поэзии становится проза, да еще проза писателя, отвергавшего поэзию. Отсюда и молчаливое неодобрение Пушкина, и жалобы, что поэзия в чем-то кого-то обманула. Интересно и брошенное как-то Адамовичем замечание: «никому не понравится Глинка после Мусоргского». Ведь Глинка самый свободный, самый «моцартовский» из русских композиторов.

То, что строк должно быть «несколько», тоже отпугивает свободу. Конечно, эти слова не означают требования обязательно небольшого количества строк, а чтобы в общем творчестве нашлись эти несколько и тем оправдали остальные усилия. Однако, поверившие в этот лозунг не будут ли непременно стремиться к почти японской краткости, тогда как идеал свободы равнодушен к длине. До-мажорная симфония Шуберта или симфонии Брукнера могли бы длиться сколько угодно.

Я напрасно окрестил свободу «идеалом». Она — качество, которого может не быть даже у большого поэта, и, возможно, было ошибкой с моей стороны не скрывать субъективного восторга перед этим качеством. Тем более, что никто никогда не может этой свободе научить. Силу поэты получают от своего земного рождения, мастерству учатся сами и от мэтров; свобода же — подарок какой-то иной родины.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
<i>От редакции</i> . . . . .	3
<i>Осип Мандельштам</i> — 57 стихотворений . . . . .	7
<i>Владимир Вейдле</i> — О последних стихах Мандельштама . . . . .	70
<i>Георгий Адамович</i> — Несколько слов о Мандельштаме . . . . .	87
<i>Юлий Марголин</i> — Памяти Мандельштама . . . . .	102
<i>Анна Ахматова</i> — Поэма без героя . . . . .	111
<i>Артур Лурье</i> — Заклинания . . . . .	153
<i>Борис Филиппов</i> — Заметки к поэме А. Ахматовой . . . . .	167
<i>Владимир Набоков</i> — Два стихотворения . . . . .	184
<i>Артур Лурье</i> — Чешуя в неводе . . . . .	186
<i>Владимир Марков</i> — О свободе в поэзии . . . . .	215
<i>Николай Ульянов</i> — Из незаконченных споров . . . . .	240
<i>Николай Юнг</i> — Четыре стихотворения . . . . .	258
<i>Лев Шестов</i> — Фрагменты неоконченной рукописи . . . . .	261